

## ŽENSKÝ ROMÁN PO ROCE 1990

KLÁRA KUDLOVÁ

„Byla by tisíckrát škoda, kdyby ženy psaly jako muži, anebo žily jako muži anebo vypadaly jako muži...“

Virginia Wolfová: Vlastní pokoj

Samotné téma, ženský román po roce 1990, skrývá v sobě dvě základní otázky, které je nutno zodpovědět.

Není adjektivum „ženský“ jakýmsi v náznaku už zpochybňujícím, negativním, na skrytou či zjevnou pokleslost upozorňujícím přízviskem? Věřím, že automaticky tomu tak není; oblastí „ženského čtení“ či „románů pro ženy“, jejíž šablonovitost přímo provokuje, aby byl také pro ni vypracován proppovský systém funkcí, se v tomto příspěvku nehodlám zabývat. (V některých případech se nicméně i ony jeví jako pokleslá periferie žánru, jenž zde zkoumat budu.)

Zatímco v prvním zmíněném případě je zdrojem určujícího adjektiva recipient, tedy žena, vnímaná jako implikovaný čtenář, existuje samozřejmě i pohled opačný. Ten sází na jiné krajní hledisko, kde determinující roli hraje naopak pohlaví původce textu, tedy spisovatelky. Otázka však zní, zda skutečně postačuje, aby román napsala žena, a už je zde nějakým způsobem „jiný“ typ románu, genologický poddruh, daný pohlavím spisovatelky?

Feministické teorie aplikované na sémiologii a teorii kultury odhalují, že z jistého úhlu lze na takto položenou otázku odpovědět ano. Chápou totiž jazyk a symbolické řády, z nichž kultura a literatura vycházejí či vycházely, jako dominované falickým a mužským (Lacan, Kristeva). Tehdy, když se žena ujme symbolického řádu (Cixous), respektive počne měnit jeho formu a objeví sobě vlastní oblast imaginárna, může vzniknout – v umění i mimo ně – svou podstatou *ženský* projev, tedy i ženský román (srov. pojem Elaine Showalter *ženská* etapa).

Problémem ovšem zůstává, jak nalézt spolehlivé spojnice mezi rodovou identitou píšícího subjektu a „identitou“ fikčního textu; ten totiž funguje jako do značné míry autonomní celek, jehož významový výklad není jednoduše odvoditelný z „výkladu“ osobnosti spisovatele. Uvažovat tedy o tom, že se ženství či mužství spisovatele zřetelným a postižitelným způsobem projeví v textu, ať již v jeho stylu, uspořádání a výstavbě či v motivických a tematických vlastnostech, je záležitostí možnosti, nikoliv prokazatelnosti. Rozdíly v projevech mužství a ženství jsou mnohem více patrné na rovině psychologické či kulturně-sociologické, z nichž vycházejí například právě feministické teorie, v mnohotvárné oblasti fikčních textů však přestávají být jednoznačným vodítkem.

Proto se domnívám, že definovat ženský román jako román napsaný ženskou spisovatelkou (jakkoliv nadanou vnitřním pohledem či rodově uvědomělou), je v jistém smyslu tautologie. V sousedství základní dichotomie, již feministické teorie nastolují, existuje množství mimo-  
běžných symbolických řádů, a právě v nich se texty psané ženami mohou zásadně různit či se naopak stýkat s texty psanými muži, a ve vzájemném ovlivnění se jim podobat.

Přesto zůstává rodovost aspektem, který může románu vtisknout výrazné rysy a fungovat v něm jako jeden z nosných prvků a východisko sdělení. Před tím, než se budu věnovat takto naznačené tezi, chci obrátit pozornost k vymezení románu jako žánru.

Vycházím zde z bachtinovské linie náhledu na román, a tedy bych svou úvahu ráda založila na tvrzení, že román má – na rozdíl od jiných, úspornějších prozaických žánrů – kapacitu polyfonně představit určitý celek, který lze označit například pojmem fikční svět. Tento polyfonní charakter garantuje jednak schopnost ustavičné žánrové obnovy románu, jednak zakládá v každém konkrétním případě onu typickou vnitřní dynamiku románu, dialogičnost. (Bachtin, jak známo, ukazuje, že se v románu střetá jazyk různých prostředí, různých vrstev a ideologií. V jeho výkladu jsou přítomny tyto různé jazyky či řeči reprezentovány jednotlivými postavami.)

Pokud to dovoluje úcta k jejímu původci, ráda bych tuto zásadní tezi poněkud přeformulovala. Zdá se mi, že je možné o románu uvažovat nejen jako o žánru, v němž se střetá různorečí jednotlivých postav, ale také jako o žánru, v němž se střetá řeč subjektů, které se na různé úrovni podílejí na procesu literární komunikace, respektive jsou jejími předměty. Tedy, že je možné vnímat román nejen jako žánr, jehož polyfonie povstává ze setkání řeči jednotlivých postav, ale i ze setkání této řeči s řečí či jazykem vypravěče a fokalizátora, a opět i s řečí implikovaného autora – nikoliv však autora skutečného.

Je přitom důležité uvědomit si, že román jako reprezentant moderní literatury náleží k žánrům povytce autorským (a liší se v tomto ohledu od žánrů literatury středověké či starověké). Jinými slovy, román se vždy prezentuje jako dílo konkrétního autora, jehož řeč a obraz – více či méně emblematický – jsou s textem spojeny. (Tento obraz se pochopitelně stává předmětem nejrůznějších her. Spisovatelé užívají kupříkladu autorské pseudonymy, díky nimž mění odkazy ke své národnosti, společenské příslušnosti, pohlaví atd. Spolu s nakladateli a různými médii se snaží do autorského obrazu větším či menším dílem zasáhnout, modifikovat ho, předkládat jeho zajímavější podoby. Avšak i tam, kde jsou tyto hry minimalizovány, žije implikovaný autor – zastoupený jménem skutečného autora – svůj vlastní život.) Tvář autora i jeho (literární) řeč jsou vždy maskou, přesto však maskou s lidskými rysy. Jedním z těchto rysů je pak i příslušnost k pohlaví či genderová identita.

Pokud jsem zde tolik zdůraznila roli, již hraje implikovaná autor(ka), respektive obraz o ní, ve vztahu k novodobému románu, je to proto, že právě tento subjekt a jeho „řeč“ stojí dle mého názoru na počátku řady subjektů, jež zakládají existenci ženského románu.

Fakt, že zásadní vlastností románu je různorečí, totiž umožňuje mimo jiné i to, aby se v něm – v nejrůznějších, obecně nedefinovatelných podobách – střetaly ženský a mužský způsob nazírání světa, subjektů a situací, řečeno již užitou metaforou: ženská a mužská řeč.

Za jádro žánru označeného jako ženský román potom považují takovou podobu textů, v níž se na jednotlivých rovinách románové komunikace setkáváme s klíčovou rolí ženské řeči a ženského subjektu. Je to román, jehož implikovanou autorkou i klíčovou vypravěčkou je zřejmě žena a v němž jsou hlavní postavy i fokalizátoři ženského rodu.

Od roku 1990 vyšla u nás celá řada textů, které tuto charakteristiku splňují. Šlo jednak o romány již zavedených spisovatelek jako Eda Kriseová, Hana Bělohradská, Eva Kantůrková či Jana Červenková, opožděné románové debuty autorek jako Daniela Hodrová či Alexandra Berková, debut na scéně oficiálně vydávané literatury autorek Lenky Procházkové, Terezy Boučkové a Zuzany Brabcové, dále o prvotiny generace starší (Květa Legátová, Olga Walló) i mladší (Irena Dousková) a nejmladší (Magdalena Platzová, Petra Hůlová)...

Jakých možných podob tedy nabývá vyjádření, v němž jsou všechna klíčová hlediska svým rodem ženská a kde ženský subjekt je zároveň i předmětem nazírání?

Jednou z možných poloh takového ženského románu je dle mého názoru ženský román idylický; mezi reprezentanty takových textů v označeném časovém období náleží například román, který se stal předlohou filmových *Želary* a v roce 2002 získal Státní cenu za literaturu, *Jozova Hanule* Květy Legátové.

Celé ich-vyprávění zmíněného textu je založeno na baladické nadsázce: hlavní postava Eliška je žena bez otce či matky, bez rodiny; ve chvíli, kdy do jejího života vstoupí osudový Joza, je mileneckým poutem vázaná pouze na cynického Richarda. Již první scéna mezi Eliškou-Hanulí a Jozou je přítom nápovědná a rádob symbolická: Eliška daruje svému budoucímu manželovi krev; čtenář tedy tuší, že přes zřetelnou odlišnost mají oba „stejnou krevní skupinu“. Dalším z mnoha předznamenání jinak velmi nepravděpodobné lásky je příběh o dívce, která se podobně jako Eliška přenesla do zcela jiného světa, prožije zde okouzlení, ale nakonec je ponechána s jedinou metaforickou památkou na svou lásku – zeleným peřičkem.

Stejně jako v jiných pohádkově laděných románech je i v *Jozově Hanuli* uprostřed drsného světa místo a čas, v němž se může odehrát lyrický příběh. Beskydské kopanice mají v tomto smyslu roli kouzelného lesa. Příběh o lásce mezi vzdělanou městskou lékařkou a kopanickým primitivem je navíc zasazen i do „jiného“ času, do doby druhé světové války.

Přes Eliščinu přílnutí a nadšení zůstává Joza, který jí má tvořit protipól, nejhůře prokreslenou postavou v textu. Postrádá duševní hnutí, ale také řeč a vlastní pohled na události, zůstává spíše jen tušenou horou masa, která je připravena gestem či objetím chlácholiti Eliščinu dávno i nedávno zraněné city... V celém románu má navíc jen zcela sporadicky příležitost promluvit přímou řečí, nejčastěji je mu přisouzena pouze jednovětá replika či reakce na podnět vzcházející od Hanule.

Ryzi idyla nikam negraduje, a aby nebyla rozbita – a text přitom nepozbyl románové věrohodnosti – stává se právě válka nástrojem, jehož pomocí se autorka zázračného prostředí i postavy Hanulina milého zbaví: Želary jsou vypáleny, Joza zabit.

Vzhledem ke schematickému charakteru tohoto románu i řady dalších textů Květy Legátové považují osobně ocenění, kterého se jí dostalo, za příklad jednoho z historicko-kritických omylů nedávné doby.

Autorka se navíc, jak známo, stala předmětem „objevu a omylu“ na již zmiňované rovině medializace. V rámci propagace svého díla na knižním trhu se propůjčila k idealizujícímu meta-vyprávění, které nakonec muselo vzít za své: ačkoliv pod jménem Věra Podhorná publikovala už na přelomu 50. a 60. let prózy a ačkoliv jí pod vlastním jménem Věra Hofmanová Český rozhlas inscenoval hry, jež psala už od studentských let, prezentovalo nakladatelství Paseka její soubor *Želary* jako prvotinu stárnoucí dámy. Na reklamní trik se později přišlo, nicméně vytvořený autorský emblém už tu byl, a jeho dalšímu životu zpětná zjištění již nemohla uškodit.

Mnohem významnější tendenci soudobého ženského románu je – dá-li se tak nazvat – tendence dokumentující, jejímž plodem jsou (s jistou nadsázkou v užití terminologii) dokumentující ženské romány. Potřeba dokumentovat podoby ženské existence ve světě souvisí s autentizací literární výpovědi, ale i se snahou o doložení vlastní (ženské) existence. Samozřejmě zde vymezením této kategorie nechci navodit dojem, že jde o texty, jejichž referenční oblastí je aktuální svět a jeho události. Pouze zdůrazňuji, že se v tomto modelu román dostává do kontaktu se žánry, jakými jsou historické vyprávění, deník či memoáry. Dominující jsou aspekty psychologizace a prostoro-časového vnímání a východiskem utváření fikčního světa především ta oblast, kterou Paul Ricoeur pojmenovává jako *mimesis I*.

Zdá se, že generace autorek, formovaná ještě kontaktem s totalitní kulturou, nachází určitou výspu svého psaní právě v dokumentujícím románu. Mezi taková díla lze řadit například *Smolnou knihu* Lenky Procházkové, část díla Alexandry Berkové, texty Zuzany Brabcové, *Indiánský běh* Terezy Boučkové, některé romány Jany Červenkové, *Hrdého Budžese* Ireny Douskové a další.

Tyto texty charakterizuje široká identita mezi osobou skutečné autorky a soustavně budovaným obrazem (implikované) autorky, který opět koresponduje se subjektem ich-vyprávěčky či hlavní ženské postavy. Románové texty tak záměrně vybízejí čtenáře, aby považoval fikční sdělení za skutečně osobní a autentické. Posílení tohoto dojmu „zevnitř“ fikčního světa posilují postavy, které svými jmény či jednáním odkazují k historické skutečnosti nebo k reáliím doby, v níž skutečné autorky samy žijí. „Zvenku“ beletrického sdělení je pak často doprovází mediální kampaň, která paralelu mezi fikčním a skutečným osudem podtrhává.

Témata, která ženský román budovaný v této tónině charakterizují, jsou obecně spjata s ženským dozráváním a vymezováním se vůči rodičovské generaci, s ženským prožitkem milostného vztahu, erotiky, manželství a mateřství, s konfliktem mezi společenským očekáváním a osobním prožitkem sebe v ženské roli.

Jako jeden z textů, které by mohly náležet do této skupiny, bych ráda představila *Banální lásku* Alexandry Berkové, byť některé rysy tohoto románu se dotýkají oblasti idylické a idealizující.

Po předchozím, stylisticky i kompozičně náročném románu *Temná láska*, ich-výpovědi šílené ženy, která vyznívá jako zvláštní, temné propojení masochistického, biblického a feministického, přichází Alexandra Berková v *Banální lásce* opět s er-formou, stříhově krátkými kapitolkami a překvapivě pokrotlým, stylisticky nenáročným vyjadřováním. Celý román, jehož napsání předcházela vznik autorčina scénáře k filmu *Zlatá brána*, nabízí v chronologicky řazené sekvenci pohled do života ženy, jíž rozvod vzal všechny posavadní opory a která se pro novou jistotu vydá velmi nepravděpodobným směrem.

Autorka příběh o lásce manželem náhle opuštěné pražské intelektuálky k moldavskému gastarbeiterovi předkládá s vědomím pochybnosti, která nad událostmi vyvstává (na rozdíl od autorky *Jozovy Hanule*), tyto pochybnosti a vědomí krkolomnosti soužití jsou však přítomny v srdci a myslí samotné protagonistky Evy a rezonují všemi úrovněmi vyprávění – s výjimkou smířlivého, bezmála pohádkového slibu šťastné budoucnosti v posledním odstavci textu.

Alexandra Berková doprovodila vydání tohoto svého textu řadou mediálních rozhovorů, v nichž sdělila, že její osobní zkušenost s knihou rámcově souhlasí, stejně jako řada konkrétních detailů – dílo lze bez nadsázky číst jako tzv. klíčový román.

Literatura, do níž žena v určitém momentu sebejistě vstupovala proto, aby prezentovala nově nalezený ženský hlas, se v tomto i dalších ženských románech stává prostorem ohledávání prožitého, prostorem reflexe a sebereflexe.

Z celé řady dalších postížitelných proudů v rámci toho, co zde označuji za český ženský román po roce 1990, bych ráda ještě vyzdvihla – velmi obecně – tendenci, která usiluje o estetizující zobrazení ženské existence, a hovořila tedy o estetizujícím ženském románu. Vypovídání o fikčním světě v takovýchto textech nesměřuje k „románové reportáži“, ke sdělení o ženském prožívání a bytí v (tomto) světě, je naopak charakterizováno snahou o ozvláštňení a básnický posun v prozaickém vyjadřování, ať již na rovině jazykové, stylistické či imaginativní. Tu doprovází užití novotvarů, literárních aluzí a metaforických dějů.

Možným typem takových textů jsou dle mého názoru například romány Daniely Hodrové. Autorka, která se ve svém psaní stále znovu věnuje experimentování s konstruováním prostoru a času, s přechodnou, neustálenou identitou ženských (i mužských) postav a vyprávěčských hlasů, zjevně usiluje o ustanovení svébytného, paralelního světa. Její texty jsou laboratoří, v níž se odehrávají pokusy s efektem záměrné kompoziční hypertrofie na výsledné románové sdělení: ženské osudy se díky tomu odhalují ve své tříštivé, iracionální podobě, jsou ohmatávány imaginativním, senzibilním dotykem ženského pohledu.

Za určitý ústup od experimentující metody, přitom však za vrchol posavadní autorčiny tvorby považuji v roce 1997 vydané *Ztracené děti*. Estetického ozvláštňení zde autorka opět dosahuje tím, že rozrušuje „přirozené“ plynutí času a vzájemně nasvěcuje rovinu „fikční reality“ a „snové reality ve fikci“. Na obou těchto rovinách přitom trvá řada neobjasněných motivů a situací, nicméně tato nedoslovenost je evidentně záměrná a autorka prostřednictvím opakování a paralelismů vytváří nový znakový svět, jehož význam bude teprve sdělen, respektive je na čtenáři, aby ho odhadoval a dotvářel.

*Ztracené děti* představují líčení osudu matky, jejíž dospívající dcera se za nejasných okolností ztratila, ale současně i jakousi novodobou pohádku o Karkulce zabitě vlkem či jen ztracené v lese. Sdělení o obou hrdinkách i o životech dalších žen, jež se dožily rozčarování ve svých rolích matek, milenek a dcer, jsou zčásti předložena nepřímou formou: výpověďmi o snech. Román takto odkazuje k neuchopitelnosti/neexistenci objektivního významu jednotlivých událostí, k nemožnosti najít a odhalit výhradně logicky a racionálně konstruovanou pravdu o světě a sobě.

Myslím, že poslední dvě tendence – dokumentující a estetizující – jsou těmi, které na zcela obecné rovině shrnují a představují dva podstatné směry vývoje českého ženského románu v posledním období.

V úvodu svého referátu jsem citovala z téměř kultovního eseje Virginie Woolfové, v němž vyzývá ženy k psaní, k úsilí o vytvoření tradice takové literatury, z níž by mohla vzejít pomyslná Shakespearova sestra, geniální ženská spisovatelka.

Woolfová je v tomto prohlášení stoprocentně přesvědčena, že existuje „ženská věta“, ženský pohled na realitu, ženská citlivost. Zdůrazňuje však zároveň, že nejsilnější literatura psaná ženou může vzniknout jedině tam, kde žena (cituji) „píše jako žena, avšak jako žena, která zapoměla, že je ženou, takže její stránky oplývají onou zvláštní sexualitou, která se

dostavuje jen tehdy, když si pohlaví přestává uvědomovat samo sebe“ (V. Wolfová: *Vlastní pokoj*, 1998, s. 81).

Domnívám se, že se česká literatura nachází v období, kdy tradice ženského románu je již natolik široká a stabilní, že umožňuje vznik právě takových nehledaných projevů ženství v románu, projevů, postrádajících umělosti či ideologické křeče, a naopak překypujících literárností, kreativitou i sdělností *sui generis*.

### Summary

#### **Klára Kudlová: Feminine novel after 1990**

The author suggests a redefinition of the term “feminine novel” by reserving it to those novelistic texts, whose implicit author, narrator and protagonist are feminine subjects, presenting feminine view and feminine speech.

She discerns three various types of such feminine novels in contemporary Czech literature: the idyllic, documentary and esthetising. The last two she perceives as key and the most relevant ones.